

Nico Schüler

Präliminarien zur Integration von „Neuer Sachlichkeit“ und Zwölftontechnik in der Musik von Hanning Schröder (1896-1987)

1 Vorbemerkungen

Die im Titel dieses Beitrages angedeutete These ist musikgeschichtlich von Relevanz insofern, als daß im allgemeinen „Neue Sachlichkeit“ und Zwölftontechnik als unvereinbar angesehen werden. Dabei hatten jedoch schon Autoren wie Tiessen und Adorno auf eine derartige Verbindung aufmerksam gemacht. Hanning Schröders Musik bietet mit ihrer Verbindung beider Strömungen ein musikwissenschaftlich interessantes Terrain dar, das schon seit langem aus den Augen verloren war. Wenn hier aus Platzgründen analytische Vergleiche zu Hindemith auf der einen Seite und Schönberg, Berg, Webern und anderen auf der anderen Seite entfallen müssen, so sollen hier vor allem mehr oder weniger allgemeine Informationen zu Werden und Wirken Schröders hinsichtlich seiner Schlüsselstellung zwischen „Neuer Sachlichkeit“ und Zwölftontechnik sowie Verallgemeinerungen analytischer Ergebnisse im Vordergrund stehen.

2 Biographische Notizen zu Hanning Schröder

Geboren am 4. Juli 1896, erhielt Schröder schon früh Violin- und Bratschenunterricht. Später übernahm er die Leitung des „Schröderschen Hausorchesters“, das sogar öffentliche Konzerte gab. Mit Notabitur 1916 zum Wehrdienst einberufen, stand er den Ersten Weltkrieg nicht ohne physische und psychische Schäden durch. Eine lange Erholungsphase verging, ehe er, auf Wunsch und Druck der Familie, in Rostock Medizin zu studieren begann. 1920 wechselte Schröder an die Universität Freiburg i. Br., wo er zusätzlich musikwissenschaftliche Lehrveranstaltungen bei Willibald Gurlitt besuchte und Kompositionsunterricht bei Julius Weismann erhielt, bei dem ihm – obgleich schon mit durchaus eigenem Profil – vor allem dessen Neigung zur Kammermusik und zur Bratsche entgegenkam.

Nach einem Wintersemester (1920/21) in München, wo er seine spätere Frau, die damalige Musikwissenschaftsstudentin Cornelia Auerbach, kennenlernte, setzten beide ihr Studium in Jena fort, bevor sie wieder nach Freiburg zurückkehrten, um sich gänzlich nur noch der Musik zu widmen. Er studierte (wie auch seine spätere Frau) bei Gurlitt insbesondere mittelalterliche Musik, die im Collegium musicum auch öffentlich, z. T. mit historischen Instrumenten aufgeführt wurde – u. a. 1924 in Hamburg mit Schröder als Solist auf alten Streichinstrumenten. Bedeutsam für Schröders kompositorische wie musizierpraktische Tätigkeit war auch seine aus dieser Studienzeit hervorgegangene Freundschaft mit dem Flötisten Gustav Scheck.

Nach einem Engagement als Solobratscher am Düsseldorfer Schauspielhaus (1924/25) und längerer Rekonvaleszenz von einer offenen Tuberkulose folgte Schröder

der 1927 endlich dem Drängen Gustav Havemanns, nach Berlin überzusiedeln. Hier wirkte er als Bratscher in Orchestern (Theater, Rundfunk, Film) und aushilfsweise im Havemann-Quartett.

Bekannt wurden Hans Schröder und Cornelia Auerbach gemeinsam mit dem Instrumentenbauer Peter Harlan Anfang der 30er Jahre als „Harlan-Trio“, durch das alte Musik auf historischen Instrumenten wieder zum Leben erweckt wurde. Bahnbrechend wirkte das Ensemble insofern, als damit – nach den Bemühungen u. a. von Gurlitt – eine Revolution der Aufführungspraxis alter Musik eingeleitet wurde.

Aufgrund seiner Heirat mit der Jüdin Cornelia Auerbach (1929) und seiner Kontakte zur Arbeitermusikbewegung wurde Schröder 1935 aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen, was einem Berufsverbot gleichkam. Trotz Verbotes konnte er mit einer erwirkten Sondergenehmigung noch an dem Berliner „Theater am Nollendorfplatz“ als Bratscher wirken.

Nach dem Ende des Krieges fand er eine Anstellung im DEFA-Filmorchester. – Die Tätigkeit im Ostsektor Berlins brachte ihm Ende der 50er Jahre wieder Schwierigkeiten ein, da er im Westteil der Stadt wohnte. Dort stand man ihm aufgrund seiner Tätigkeit im Osten bald ablehnend gegenüber, während man im Osten, vor allem im „Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler“, dessen Berliner Kammermusik-Sektion er anfangs leitete, dem im Westen Wohnenden und Nichtparteimitglied bald keine solch einflußreiche Position mehr zugestehen wollte.

Mit dem Mauerbau wurde der Komponist von seinem Wirkungsfeld abgeschnitten. In West-Berlin begegneten ihm Ressentiments, weil er jahrelang im Osten tätig gewesen war. Erst Mitte der 60er Jahre konnte er im Westteil der Stadt richtig Fuß fassen. Er wurde zum Mentor der 1965 gegründeten „Gruppe Neue Musik Berlin“. Nicht nur in diesem Ensemble, sondern auch in den Berliner Philharmonikern und über die Akademie der Künste und die Berliner Festwochen fand er Interpreten seiner Musik. Auch Rundfunkprogramme machten den nun zum „Senior“ der Berliner Komponisten „Aufgestiegenen“ bekannt. Der gebürtige Rostocker starb in hohem Alter am 16. Oktober 1987 in Berlin.

3 Zur Musik Hanning Schröders

3.1 Schröders Musik vor 1950

Schröders eigene Musik war nie revolutionär im Sinne der Klangästhetik, obgleich er sich derartiger Musik nie verschloß, sondern im Gegenteil bis ins hohe Alter Konzerte avantgardistischer Musik besuchte. Sie ist nicht einfach, aber dennoch „hörbar“, nachvollziehbar, ästhetisch aus einer Zeit stammend, in der man einerseits Publikumsnähe wünschte und dementsprechend komponierte, andererseits erste Stücke mittels einer Kompositionsweise mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen komponierte. Beides hat der Komponist, der seinen Lebensunterhalt vorwiegend als Bratscher bestritt, in seinem Werk später vereinigt. Seine Musik ist komponiert aus der Sicht des Instrumentalisten, ist komponiert für das Musizieren. Sie soll für sich sprechen; unwichtig sind Programme oder Assoziationen auslösende Überschriften. Wichtig ist die Besetzung.

Aus diesem Erfahrungsbereich heraus bildet sich bei Hanning Schröder, dessen Œuvre vor allem Kammermusik verschiedenster Besetzungen, aber auch mehrere Kantaten, A-cappella- und Kirchenmusik, drei Bühnenwerke, vier Orchesterwerke und Filmmusiken umfaßt, ein Stil der Aussparung, wie ihn Albrecht Dümling (1986, 63) bezeichnete. Aus der Begegnung mit mittelalterlicher Musik wird sein Stil zu einem „*harmonisch ausgesparten Stil*“. Das soll keinesfalls heißen, daß die Klanglichkeit verloren geht – nur ist es keine Klanglichkeit und „Harmonik“ im Sinne der romantisch-bürgerlichen Tradition; die horizontale Führung der Stimme ist wichtiger als der Zusammenklang.

In Jena und in Rostock wurden 1922 erste öffentliche Konzerte mit Werken Schröders gegeben. Auffällig ist schon in seinen Frühwerken die Betonung der Linie, die letztendlich auch die Besetzung, meist ein oder zwei Streichinstrumente bzw. Streichinstrument mit Klavier, beeinflusste. Die wichtigste Vokalkomposition Schröders aus den frühen 20er Jahren ist unbestreitbar der neunteilige Liederzyklus *Mond und Menschen für Gesang und Flöte mit unterlegtem Klavierklang* (1922) nach Gedichten aus der damals für Komponisten sehr beliebten *Chinesischen Flöte* (Nachdichtungen altchinesischer Texte) von Hans Bethge. Musikalisch bestimmend ist hier das harmonisch Schwebende, wenige Harmonien oder unaufgelöste Dissonanzen verwendend bzw. bitonal, chromatisch oder nahezu pentatonisch.

In seinen Werken noch stärker auf Linearität ausgerichtet – insbesondere ist hier das 2. Streichquartett (1922/23) zu nennen –, erfolgten in Schröders zweiter Freiburger Zeit Aufführungen im Rahmen einer „Vortragsreihe des Freiburger Collegium musicum zur zeitgenössischen Musik“. Im 2. Streichquartett zeigen sich beispielsweise klare Linearität nach dem Vorbild mittelalterlicher Musik und konstruktive Strenge, Abkehr von der Kadenzharmonik und von der achttaktigen Periode, aber dennoch eine klare Form, – und das Schaffen freier metrischer Zusammenhänge. Das Stück wird vorangetrieben von freiem Spieltrieb, von heiterer unbekümmerter Spielfreude. Aufgrund seiner stilistischen Zugehörigkeit zu dem, was später mit „Neuer Sachlichkeit“ bezeichnet wurde, ist es auch nicht verwunderlich, daß dieses Werk in einer Vortragsreihe zeitgenössischer Kammermusik in Freiburg 1923 uraufgeführt wurde, in der auch Musik von Hindemith, Hába, Krenek, Bartók u. a. aufgeführt und durch einleitende Vorträge erläutert wurde. In jener Zeit verzeichnete man erfolgreiche Interpretationen seiner Werke auch in Rostock, Berlin und Düsseldorf.

Bedeutsam, wenn auch nicht mehr im Hinblick auf eine stilistische Beeinflussung, war sicherlich der Besuch der Donaueschinger Musiktage 1923. Hier lernte er persönlich Paul Hindemith, Philipp Jarnach, Ernst Krenek, Alois Hába u. a. und deren Werke kennen. Schröder konnte den „Zeitgeist“, der auch aus seinen Werken sprach, und die nahe, ihm bis dahin völlig unbewußte ästhetische Verwandtschaft zu Hindemith unschwer erkennen.

Durch Musiker des Havemann-Quartetts gelangten Ende der 20er/Anfang der 30er Jahre einige seiner Werke, wie der Liederzyklus *Briefe nach ernsten Gedichten von Christian Morgenstern* für Sopran und Streichquartett von 1931, zur Aufführung. Neben dieser „ernsten Musik“ schrieb Schröder Werke für Arbeiterchöre (*Gegen Verführung*, B. Brecht, 1932; *Wir*, W. Nowotny, 1932) und Laienmusiken. – In der Zeit

des Nationalsozialismus hingegen entstanden nur wenige Kompositionen. Einen deutlichen Aufschwung gab es nach dem Kriege.

3.2 Der Einbezug der Zwölftontechnik ab 1950

Mit Schröders Konzentration auf Wesentliches wird die Neigung zu kleineren Kammermusikbesetzungen verständlich; Werke mit mehr als vier Instrumenten sind vor allem erst nach 1950 komponiert. Dies ist natürlich auch durch die Nachkriegssituationen (beider Kriege!) bedingt: Mangel an Musikern und Mangel an Geld für größere Ensembles etc. Musikalisch sollen die einzelnen Instrumente durch eine klare Melodiebetonung voll zur Entfaltung kommen.

Ab 1950 wandte sich Schröder einer freien Anwendung der Zwölftontechnik zu. Sein *Metronom 80. Musik für eine Geige allein* (1969) beispielsweise ist eine intelligente, raffiniert ausgespinnene Zwölftonkomposition, die die spieltechnischen Möglichkeiten der Violine extrem ausnutzt. Ihr liegt eine Reihe zugrunde, die vor allem durch ihre Vier-Ton-Gruppen in sich kombiniert wird. Dabei entstehen verschiedene Ableitungen, von denen sich zwei jeweils gleichzeitig auf zwei ursprüngliche Varianten zurückführen lassen. Ergreifend bei dieser diffizilen Kombinatorik ist die Klanglichkeit, die durch dynamische und spieltechnische Gestaltung zu ihrer Wirkung gelangt. Der Eindruck von schnell oder langsam wird dabei nur durch mehr oder weniger bewegte rhythmische Strukturen erwirkt, das Metrum bleibt gleich (Viertel = 80)!

Für die Berliner Philharmonie komponierte er zwei Orchesterwerke: die *Varianten für Orchester mit Solo-Flöte* (1968) und die *Sinfonia für Streichorchester und Tam-tam* (1973). Beides sind Zwölftonkompositionen, ohne daß der grotesk-konzertante Spieltrieb verloren geht, und ohne daß das Melodiöse in den Hintergrund gelangt. Charakteristisch für Schröders Zwölftontechnik ist, daß mit kurzen Themenauschnitten gearbeitet wird; sie werden auf einzelne Stimmen verteilt, variiert, kontrapunktiert durch andere; die Klarheit und Durchsichtigkeit des Stimmengewebes bleibt erhalten. Tremoli und hartnäckige Wiederholungen von kurzen Motiven oder einzelnen Tönen sowie äußerste rhythmische Variabilität und häufige Taktwechsel treiben das musikalische Geschehen voran.

Von herausragender Bedeutung sind auch Schröders spätere Streichquartette, auf die hier aus Platzgründen leider nicht eingegangen werden kann.

Die späteren Schaffensphasen lassen eine sprödere Gestaltung des Melos erkennen. Noch strengere Konzentration auf die nur äußerst sparsam verwendeten musikalischen Mittel beeinflussen die Länge, oder besser: die Kürze der Stücke. Rhythmus, Metrum und Dynamik sind die variabelsten Parameter. Über die Uraufführung des dem Cellisten Wolfgang Boettcher gewidmeten *Essay für Cello solo* (1980) am 12. November 1981 schrieb Sybill Mahlke im *Berliner Tagesspiegel*: „in der Beschränkung zeigt sich typischer Hanning Schröder: kaum fünf Minuten Dauer, nur ein Instrument, ein paar Pizzikatos zum Schluß, mehr sagt er nicht. Aber keine Zaghafteit, etwa eine Haltung des Nur-nicht-auffallen-Wollens, bestimmt das Stück, sondern eine Konzentration, die nach der im gespannten Bogen ausgebreiteten Reihe mehrfach neue Impulse zu neuen Ansätzen findet. Der Interpret Wolfgang Boettcher

stand zudem dafür ein, daß aus der kleinen Form ein Cello-Monolog von großem Atem wurde.“

3.3 ‚Neue Sachlichkeit‘ und Zwölftontechnik bei Hanning Schröder

Ursprünglich aus der Bildenden Kunst entlehnt, bezeichnet „Neue Sachlichkeit“ Klarheit und Festigung des Formalen, Freude an handwerklicher Vollendung und an spielerischer Unbekümmertheit (H. Strobel 1926, 256) und grenzt derartige Musik damit vom „Expressionismus“ ab. Wenn in den 20er Jahren Max Reger als Muster von „Neuer Sachlichkeit“ bezeichnet wurde, so ist dies um so interessanter für Schröder: der Einfluß nämlich seiner damaligen Freundin und späteren Frau Cornelia Auerbach war für Schröders kompositorischen Weg überaus bedeutsam. Cornelia Auerbach war eine der letzten Klavierschülerinnen von Reger in Jena; später unterrichtete sie für ein Jahr in der der musikalischen Jugendbewegung nahestehenden Freien Schulgemeinde Wickersdorf und erlebte den Lebensstil des Wandervogels. Dies hatte später einen nicht unwesentlichen Einfluß auf Hanning Schröder, war doch das grundlegende Ziel der Musikerziehung in Wickersdorf die Erweckung des Gemeinschaftsgefühls zwischen musikalisch Schaffenden und Empfangenden, wie es dann auch vom Musiker und Komponisten Schröder betont wurde.

Heinrich Besseler hatte schon 1926 in seiner Schrift *Grundfragen der Musikästhetik* auf die ästhetische Verwandtschaft der „Neuen Sachlichkeit“ u. a. mit der Balladenkunst Machauts aufmerksam gemacht. Später, in seiner *Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Besseler 1931), machte er auf die Beziehung zum Historismus aufmerksam. Für Schröder waren diesbezüglich seine Erlebnisse in Freiburg mit dem Collegium Musicum von größter Bedeutung; später seine eigenen Initiativen mit dem Harlan-Trio.

Stephen Hinton (1990) stellte in seinem Artikel „*Neue Sachlichkeit*“ im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* fest, daß sich Bessellers Verständnis des Begriffs „Neue Sachlichkeit“ mit der damaligen aktuellen Forderung nach brauchbarer Musik, nach Gebrauchsmusik, verknüpfte (ebda., 5). Für Erich Doflein, ein Jugendfreund von Cornelia Schröder-Auerbach aus ihrer Breslauer und dann Freiburger Studienzeit, war der Gebrauchsaspekt das Entscheidende der „Neuen Sachlichkeit“. Strenge polyphone Formen stehen dabei im Mittelpunkt (Doflein 1929, 299).

Eine Nebenbemerkung: All diese Namen: Weismann, Gurlitt, Besseler, Doflein, dann auch Gustav Scheck, Rudolf Schulz-Dornburg und viele andere, waren für das geistige Umfeld der Schröders von Bedeutung: Besseler spielte ebenfalls im Collegium Musicum in Freiburg, war auch beim Musikfest in Hamburg dabei, auf dem das mittelalterliche Klangideal auf der einen Seite und das zeitgenössische auf der anderen akustisch realisiert wurden; Schröder war hier als Solist für Bratsche und alte Streichinstrumente engagiert. Doflein hatte nicht nur Unterricht bei Julius Weismann, sondern in Breslau auch bei Max Auerbach, Cornelia Auerbachs Vater; beide waren viele Jahre gut befreundet und hatten einen regen geistigen Austausch. Gustav Scheck war einer der ganz engen Freunde von Hanning Schröder: sie musizierten zusammen, und Schröder schrieb viele Kompositionen für Scheck bzw. für Kammermusik-Besetzungen mit Scheck. (Gustav Scheck gründete 1947 im übrigen die Staatliche

Hochschule für Musik in Freiburg, als Fortführung des Freiburger Musikseminars, das Doflein und Weismann schon 1930 gegründet hatten.)

Zurück zur „Neuen Sachlichkeit“. Stephen Hinton verwies auch darauf, daß Heinz Tiessen im Kollektivismus die gesellschaftliche Grundlage der „Neuen Sachlichkeit“ sah (Hinton 1990, 6). Allerdings sah Tiessen schon die Verwandtschaft der „Neuen Sachlichkeit“ mit der Zwölftontechnik. So auch Adorno über „*musikalische neue Sachlichkeit*“ im weiteren Sinne: „*Unter diesen Begriff fällt Musik aus den verschiedensten Schulen und mit den verschiedensten Intentionen: der größte Teil des Œuvres von Strawinsky und Hindemith, der Songstil von Kurt Weill, eine Reihe der Werke von Křenek, aber in einem gewissen Sinn auch die Zwölftontechnik.*“ (Adorno: *Neunzehn Beiträge über Neue Musik*, zitiert nach Hinton 1990, 6.) Im engeren Sinne von „*neuer Sachlichkeit*“ klammerte Adorno allerdings die Zwölftontechnik aus, wie später auch Dahlhaus, so daß darin nur noch „*Werke aggressiv-antiromantischen Charakters*“ (ebda.), die nicht nur den Ausdruck, sondern jeden gehobenen Stil „negieren“, eingeschlossen sind. Für Dahlhaus war dann die Gegensätzlichkeit von Gebrauchswert und Kunstcharakter für eine Trennung wichtig, aber auch von Aktivität des Musizierens und ästhetischer Kontemplation (Dahlhaus 1969).

Der Literaturtheoretiker R. Arnheim sah, in Abgrenzung zu anderen Autoren, die von der Gegensätzlichkeit von Neuer Sachlichkeit und Expressionismus ausgingen, eine Einheit; beide entstünden nämlich aus Protest gegen die Lebenshaltung des Vorkriegsbürgertums (siehe Hinton 1990, 9). Für Schröder ist das ein entscheidender Aspekt, war er doch, selbst aus einer bürgerlichen Familie stammend, ein ungeheurer Rebell gegen dieses Bürgertum.

Nun mag die Frage gestattet sein, warum Schröder, zumindest seit den frühen 30er Jahren der Linken verbunden, selbst keinen kritischen Abstand von der Neuen Sachlichkeit nahm, wie etwa Eisler, der sie als „*bornierten Realismus*“ kritisierte (Eisler 1973, 56). Schröders gleichbleibender musikalischer Stil, seine bis zum Ende seines Lebens treu beibehaltene Ästhetik, war Resultat seiner politischen Naivität: Bevor er sich zur Linken bekannte, war Schröder viele Jahre lang alles andere als politisch interessiert; und auch danach gehörte er keinesfalls zur „*intellektuellen Linken*“. Sein Hang zur Linken war eher Ausdruck seines Humanismus. Seine humanistischen Ideale ließen ihn Arbeiterlieder vertonen, ließen ihm nach dem Kriege im Osten wirken. Obgleich er die ersten Jahre nach dem Krieg in Westberlin als der „*rote Hanning*“ bezeichnet wurde, war er keineswegs der „*intellektuelle Rote*“, er gehörte auch nie einer Partei an. Schröders „*Linke*“ war eigentlich „*Humanismus*“, der die bürgerlichen Umstände seiner Jugend und die schrecklichen Kriegserlebnisse nicht mit seinen Idealen in Einklang bringen konnte. Er war sozusagen auf einer „*Mittellinie zwischen Kapitalismus und Sozialismus*“. Und diese politische Mittellinie ermöglichte ihm auch eine musikalische Mittellinie zwischen „*Neuer Sachlichkeit*“ und „*Expressionismus*“, zwischen „*Gebrauchsmusik*“ (Hindemith) und „*moderner Musik*“ (Schönberg), wie es Adorno bezeichnete.

Wenn Schröder auch die Ästhetik der „Neuen Sachlichkeit“ in keinster Weise auch nur ansatzweise aufgab, so vereinte er jedoch sachliches Musizieren und heitere Mu-

sizierlaune, unakademische, antiromantische Musik, Formgeschlossenheit, konstruktive Verwobenheit und klare Durchsichtigkeit usw. mit der Zwölftontechnik stilistisch.

4 Schlußwort

Hanning Schröder war unbekannt aus politischen Gründen. Schröder war selbst nicht an der Bekanntmachung seines Werkes interessiert, er war in dieser Beziehung eher introvertiert. Den historischen Wert seines kompositorischen Werkes zu zeigen, blieb seiner Nachwelt überlassen, von der bislang nur Wenige aus reinem Zufall über ihn „stolperten“. Einen kleinen Aufschwung des Interesses an Schröder ist seit Beginn der 90er Jahre zu verzeichnen, Vieles ist jedoch immer noch in der Dunkelheit versteckt.

Einen ersten Schritt, Schröder seinen ihm gebührenden Platz in einer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts mit seiner vermittelnden Schlüsselstellung zwischen Strömungen der „Neuen Sachlichkeit“ und der Zweiten Wiener Schule zuzuordnen, sollte hier versucht werden. Weitere Schritte müssen folgen.

Literatur

Heinrich Bessler: *Grundfragen der Musikästhetik*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 33 (1926), S. 63-80.

Heinrich Bessler: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931.

Carl Dahlhaus: *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen*, in: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*, hrsg. v. Helmut Kreuzer, Stuttgart 1969, S. 516-528.

Erich Doflein: *Gegenwart, Gebrauch, Kitsch und Stil*, in: *Melos* 8, Heft 6, 1929.

Albrecht Dümling: *Hanning Schröder: Briefe (1930) und Sieben Miniaturen (1975)*, in: *Melos. Vierteljahresschrift für zeitgenössische Musik* 48 (1986), Heft 3, S. 62-81.

Hans Eisler: *Musik und Politik*. Schriften I, Leipzig 1973.

Nico Schüller: *Hanning Schröder*, Hamburg 1996.

Nico Schüller (Hrsg.): *Zwischen Noten- und Gesellschaftssystemen*, Frankfurt a. M. 1996.

Stephen Hinton: Art. *Neue Sachlichkeit*, in: *HmT*, 18. Auslieferung, Wiesbaden 1990.

Heinrich Strobel: „*Neue Sachlichkeit*“ in der Musik, in: *Musikblätter des Anbruch* 8, 1926.